

El Alcalde de Zalamea en el Festival de Avignon

Naima Lamari
Université d'Avignon (EA 4277-ICTT)
lamarinaima@hotmail.com

Palabras clave:

Calderón. *El Alcalde de Zalamea*. Jean Vilar. Festival de Avignon. Adaptación escénica.

Resumen:

En 1961, Jean Vilar decidió programar en el XIV festival de Avignon un gran referente del teatro clásico español : *El Alcalde de Zalamea* de Calderón. En este ensayo, pretendo destacar el interés que puede conllevar esta adaptación del fundador del Festival de Avignon para un espectador actual y, al mismo tiempo, la originalidad de su montaje escénico.

El Alcalde de Zalamea au Festival d'Avignon

Mots-clés:

Calderón. *L'Alcalde de Zalamea*. Jean Vilar. Festival d'Avignon. Mise en scène.

Résumé:

Dans ce travail de recherche, nous nous proposons de dégager l'originalité de la mise en scène de l'adaptation de Jean Vilar de la pièce espagnole de Calderón : *l'Alcalde de Zalamea*, représentée au Festival d'Avignon en 1961 et dont le succès fut considérable. Il s'agira de faire ressortir l'aspect extrêmement moderne et universel de cette adaptation française de Jean Vilar.

En 1961, Jean Vilar decidió programar en el XIV festival de Avignon un gran referente del teatro clásico español: *El Alcalde de Zalamea* de Calderón. Para llevar a cabo tan ambicioso proyecto, se benefició de la valiosa colaboración del novelista, traductor y hombre de teatro, Georges Pillement, quien, además de ocuparse de la traducción del texto al francés, ya había adaptado *El condenado por desconfiado* de Tirso, *La devoción de la cruz* de Calderón, y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. El espectáculo se representó también en 1962, en París, en el Teatro Nacional Popular (T.N.P.).

Actor y director, J. Vilar llegó a ser una de las mayores figuras del teatro francés del siglo XX, no solo por ser el fundador del Festival de Avignon en 1947, que tiene como sede la «cour d'honneur» del Palacio de los Papas, sino también gerente del Teatro Nacional Popular (TNP) desde 1951 hasta 1963, lugares emblemáticos en que representó obras maestras de la literatura dramática universal, con particular interés en los grandes textos clásicos europeos, por los que se apasionaba, acercándolos, no tanto a un público «elitista», como a un público de masas, entre los cuales destacan, no solo *El alcalde de Zalamea* de Calderón en 1961, sino también *Antígona* de Sófocles (1960), y una adaptación de *La Paz* de Aristófanes (1961). Sus trabajos como escenógrafo superan los cincuenta (57), la mayoría de ellos para montajes de textos clásicos (33) tales como *Don Juan* de Molière, *El Cid* de Corneille o *Macbeth* de Shakespeare¹.

Jean Vilar concebía el espectáculo teatral como un Arte al servicio de la unidad y de la reconciliación popular, que había de incluir a todas las capas sociales, y que debía destinarse a aquellas personas que nunca habían visto teatro, por lo cual su trabajo adquirió una resonancia internacional.

El Alcalde de Zalamea es una obra sorprendentemente contemporánea en muchos aspectos : Isabel, la mujer ultrajada, víctima de los abusos de poder de un hombre sin escrúpulos, y que representa, en realidad, a todas las mujeres; los abusos de los militares en los ciudadanos,

¹ Véase Simon, 1987: 10-15.



el conflicto de la justicia militar y de la sociedad civil, seres en perpetuo enfrentamiento, de modo que el espectador actual queda atrapado en una trama, en la que Pedro Crespo, el héroe de esencia barroca, se convierte en un hombre del siglo XX, cuya valentía es capaz de cambiar las reglas, y cuyo sentido del honor se puede entender como parte fundamental de los derechos humanos. Ahí estaba el reto del director.

Pretendo en este estudio destacar el interés que puede conllevar esta adaptación de Jean Vilar para un espectador actual y, al mismo tiempo, la originalidad de su montaje escénico².

1. Jean Vilar y *El Alcalde de Zalamea*

Interesa señalar, primero, que Jean Vilar no fue el primer director en representar *El Alcalde de Zalamea* en Francia : hallamos antecedentes en el siglo XIX con el actor Collot d'Herbois, miembro del Comité de Salud Pública, que, antes de la revolución francesa, había montado una imitación de la comedia, con el título de *Paysan Magistrat*, lo cual subraya ya la originalidad del tratamiento dramático del personaje de Pedro Crespo, labrador y alcalde al mismo tiempo.

En unos valiosos documentos, publicados en *Bref*, revista mensual del Teatro Nacional Popular, a los que he podido acceder merced al trabajo de conservación de la Maison Jean Vilar, expone el director, con convicción y entusiasmo, los motivos que le llevaron a escoger esta comedia de Calderón. Por un lado, la necesidad de difundir una de las principales obras del teatro español del Siglo de Oro, en que habitan temas importantes, tales como el amor, la justicia y el honor. Como es sabido, *El Alcalde de Zalamea* es una obra compleja con una profundidad temática, una estructura extremadamente pensada, y un lenguaje elaborado, y no es una casualidad

² Este trabajo constituye un primer esbozo de un proyecto más amplio que quisiera desarrollar en una segunda etapa ciñéndome ahora al diseño de sonido y al espacio sonoro de estas representaciones de Jean Vilar cuyos archivos se hallan en la Biblioteca Nacional Francesa (Bnf) Jean Vilar de Avignon.



que haya seleccionado J. Vilar esta comedia, que le posibilita, al fin y al cabo, conectar con la sensibilidad del mundo contemporáneo, al adaptarla al público de su tiempo. Y por otro lado, la finalidad del fundador del Festival de Avignon, al montar esta comedia calderoniana, radica en vincularla con los problemas actuales de su tiempo, ciñéndose en especial a uno de los hilos conductores de la pieza : el conflicto entre la justicia civil y la justicia militar, confiriendo este a la pieza un carácter universal y moderno. No puede existir una justicia con doble faceta : esta ha de ser la misma para todos, sea cual sea el rango social y, en este sentido, las correspondencias entre la ficción calderoniana y el mundo de los años 1960 se evidencian, según explica el mismo Jean Vilar, en una entrevista:

-Le sujet de *L'Alcalde de Zalamea* est aussi actuel que celui de *La Paix*. L'avez-vous traité de la même manière?

-Pas du tout. Il fallait transposer la pièce d'Aristophane, alors qu'au contraire, il était nécessaire de traduire celle de Calderón. Ici point d'invention, les correspondances avec notre temps s'établissent toutes seules [Jaubert, 1962: 4].

Al llevar a la escena esta comedia, junto con *La Paz* de Aristófanes, ambicionaba J. Vilar hacer reflexionar a los espectadores sobre los numerosos conflictos que agitaban el mundo de los 60 : son los años de la llamada guerra fría, una década también de enorme tensión debida a la guerra de Argelia y al nacimiento de las protestas estudiantiles. La obra de Calderón lleva a los espectadores contemporáneos a cuestionarse sobre la legitimidad de los abusos de poder cometidos por los militares con uniforme. Dentro de este contexto turbio de conflictos de autoridad, el espectador podía identificarse con Pedro Crespo, siendo este un modelo de labrador digno y recto, cuya moral consiste en obrar bien, y que, según Georges Pillement, el traductor del texto teatral, sigue existiendo hoy en día, y en el que cada uno de nosotros puede reconocerse: «Le vieux Pedro Crespo représente cet admirable type de paysan espagnol aux sentiments élevés, plein de franchise, de courage et de



générosité comme il y en a encore tant aujourd'hui» [Pillement, 1962: 5]. Tanto J. Vilar como G. Pillement pretendían así sacar a relucir, en aquella actualidad tensa, las virtudes de la honradez, de la sencillez y del respeto que existe en cada uno de los espectadores, ofreciéndoles, no solo un momento de entretenimiento que les posibilite olvidarse de las pugnas perpetuas, sino también otra alternativa al clima bélico que reinaba en la década de los 60.

De tal modo el arte teatral favorecía el diálogo entre dos épocas, dos mundos radicalmente opuestos, separados por trescientos años, que se reúnen, sin embargo, mediante los valores universales de la integridad y de la justicia. Calderón, un hombre de su tiempo, nos hace reflexionar sobre el nuestro, y en eso radica, sin duda, el genio del dramaturgo. Los textos clásicos se ponen por tanto al servicio de un mundo contemporáneo trastornado, brindándole, en el modelo propuesto por Calderón, posibles respuestas a sus dudas, según sugiere Jean Vilar : «Pourquoi une justice différente de celle que les lois imposent ? C'est là le sujet de l'oeuvre. C'est parce que Calderón a répondu à cette question et ceci trois cents ans avant nous, que ce théâtre populaire joue *l'Alcalde de Zalamea*. Et cette réponse d'un homme, qui fut aussi un parfait soldat, est claire» [Vilar, 1961: 2-3]. En este sentido, es moderna la comedia calderoniana por servir de escarmiento al público trescientos años más tarde:

J'ai monté *L'Alcalde de Zalamea* parce que la pièce de Calderón traite d'un problème très actuel : celui du rapport de la justice militaire avec la justice. Elle contient donc un très précieux enseignement. Certes, je ne suis pas partisan d'un théâtre strictement didactique. Mais quoi ! De toute grande oeuvre jaillit très spontanément une leçon. Il suffit de ne pas l'estomper [Vilar, 1961 : 2-3].

Las posibilidades que ofrece este texto calderoniano son por tanto muy atractivas, al tratarse de una obra que consigue hacer universal y existencial una historia familiar y local. Amén de focalizarse J. Vilar en el símbolo universal y atemporal de la justicia, conlleva su montaje teatral otro punto de arranque original que radica en «desnudarse de Calderón», esto es,



en prescindir de la voz del dramaturgo, con el propósito de entrar en la espesura de cada personaje, vehículo de cierta verdad humana, haciéndole más vivo, de modo que el espectador queda atrapado en una acción que hubiera podido acontecer en el siglo XX, siendo la violación de una mujer casta un acto innombrable que pertenece a todos los tiempos. Con la excepción del vestuario que, ya de entrada, nos sume en una época remota, J. Vilar no pretende dirigir la escenografía hacia una temporalidad en concreto, trascendiendo así, no solo las fronteras, sino también las épocas, y haciendo que la esencia del texto, la palabra de cada actor, adquiera todo su sentido.

2. El montaje y la puesta en escena de J. Vilar

Si bien respeta y sigue escrupulosamente el texto de Calderón, que Georges Pillement tradujo admirablemente al francés, aunque con algunas inexactitudes y contrasentidos, toma el director ciertas libertades en su propuesta escenográfica, sin nunca modificar una sola palabra del texto, o desviarse del sentido de la obra. La fidelidad a lo escrito, que se erige pues como principio de coherencia interna, no implica necesariamente rigidez por parte de Jean Vilar, quien se empeñó en establecer un diálogo constante con el texto. Hay que tener en cuenta, además, que *El Alcalde de Zalamea*, es una comedia muy libre en lo que atañe a la escenografía, siendo las acotaciones escénicas muy escasas en el texto original, que es, ante todo, «pura sustancia dramática» [Alonso Mañes, 2006: 68].

Interesa señalar su constante preocupación por el espectador, al recortar, en pocas ocasiones, ciertas réplicas del texto o resumir un monólogo o aún sintetizar algunas actuaciones, con el fin de potenciar el ritmo y ahorrar el cansancio del público, pero conservando siempre la esencia del texto y, sobre todo, el orden de las escenas que ha dejado intacto. Suprime, por ejemplo, la intervención de Mendo en los versos 408-409³ de la primera jornada, «Vamos por esta otra parte,/que es villano

³ Cito por la edición de Valbuena Briones.



malicioso», pero esta supresión no tiene ninguna incidencia en el desarrollo de la acción, o aún sintetiza la intervención del sargento, recortando unos versos, (Éstas, señor, /no de los hombres se prendan/como tú. Si otro villano/la festejara y sirviera, /hiciera más caso de él. vv. 959-963), para buscar un tempo, que es la esencia de la escenificación. Estos escasos recortes acaso se deben también a dificultades en la traducción del texto original, obstáculo que el mismo J. Vilar reconoce en sus anotaciones. Hay momentos en que suprime apartes, pero en este caso, creo que altera un poco el ambiente de la comedia calderoniana, ya que le quita el ambiente proléptico y premonitorio que reina, al constituir estos, advertencias y malos presagios. A modo de ejemplo, refirámonos a estos versos premonitorios de Pedro Crespo que anticipan el desenlace final: «¡Que nunca/ entre y salga yo en mi calle,/que no vea a este hidalgote/pasearse en ella muy grave!» (vv. 404-407), y que opta por suprimir Jean Vilar en su montaje.

Aunque no subdivide el texto en escenas, se amolda Jean Vilar a una concepción dramática heredada del clasicismo francés, al introducir unas acotaciones que delimitan con precisión topográfica las diferentes secuencias de la acción, lo cual nos orienta hacia una lectura ajena a la dramaturgia barroca española, cuyas acotaciones espacio-temporales suelen ser más implícitas. Como es sabido, en la concepción dramática del Siglo de Oro, son los cambios estróficos y métricos, así como la estructuración en cuadros, los que determinan la acción dramática, por lo cual, al configurar primero el espacio, y luego, introducir los personajes, Jean Vilar construye una escena a la francesa. Aún así y todo, los tres espacios dramáticos, por los que salen y entran los personajes, que vienen a configurar la trama calderoniana, no han sido modificados por el director : a la derecha- «coté cour», la casa de Pedro Crespo y sus alrededores, a la izquierda-«côté jardin», el bosque o monte, y la parte central corresponde al espacio del juego teatral, copiando así J. Vilar, no tanto la dramaturgia barroca española, sino más bien el esquema tradicional procedente de la Comédie Française. El pueblo del Sur ancestral de España, Zalamea, metonimia de



todo un universo, sigue siendo el lugar terroso del espectáculo, a sabiendas de que no pretende J. Vilar hacer una reconstrucción histórica.

En lo que atañe a las acotaciones escénicas explícitas, en sustancia no las altera el director, aunque hay casos en que las suprime cuando el texto es lo suficientemente explícito, o cuando los movimientos kinésicos de los actores las pueden sustituir: (*se acerca a don Álvaro* p. 89), [*aparte*] (¡Qué galán y alentado! /envidia tengo al traje de soldado p.89), o también inserta, a veces, un aparte de la Chispa (*L'Etincelle, à part. Il a fallu qu'il fasse des siennes*, p. 15), para reforzar la comicidad por ejemplo. En otros momentos, el director añade, por lo contrario, una acotación escénica en la escena en que Juan y el capitán desenvainan la espada, confiriéndole así más dramatismo, confusión y alboroto. De la misma manera, al salir a escena un personaje, no recuerda, en las acotaciones explícitas, su estatuto social ni tampoco su relación con tal o cual *dramatis persona*, sin duda por haberlo ya hecho en el reparto inicial, en el que respeta no solo el estatuto y la función de los personajes, sino también su identidad, manteniendo así la hispanización de la materia, aunque traduce al francés el nombre simbólico de la Chispa (*l'Etincelle*) para mayor comprensión del público galo.

Partiendo de una obra traducida al francés, la mayor dificultad para el director habrá sido, sin duda, acercar el significado y la autenticidad de las palabras, a sabiendas de que Calderón concibe el teatro, como «acción presentada por la palabra» [Valbuena Briones, 1982: 31]. Estamos en presencia de una comedia en que «fluye el verso como agua» y, en este sentido, respetar la expresividad del vocabulario de germanías de los soldados y de la Chispa, entre otros ejemplos, podía representar un obstáculo mayor para el director francés, y eso que J. Vilar logra su cometido, creo, al evitar toda artificiosidad lingüística, pomposidad o aún largas parrafadas laberínticas, al dar primacía a la acción. Si es verdad que no ha podido J. Vilar restituir la llaneza expresiva del verso calderoniano, ni tampoco la música de la métrica, siendo el texto el pilar del espectáculo, potencia este aspecto mediante la efectividad interpretativa de los actores, en



tanto que emisores de la verdad del texto, y su conexión emocional con el espectador contemporáneo. En realidad, «decir el texto», equivale a interpretarlo, entender su significado, y revelarlo en el escenario, sin solemnizarlo.

Foto n°1 : Pedro Crespo le manda a su hija Isabel que se retire en su habitación



Foto n°2

Merece atención especial el estudio de los diversos materiales gráficos, y en especial de las fotografías en blanco y negro que, aunque escasas, acompañan los artículos de prensa, y nos ofrecen indicaciones preciosas en cuanto al



vestuario de los actores, siendo este una forma de expresión plástica y hasta poética al servicio, no solo de la puesta en escena, sino también de la creación de símbolos y de múltiples significados. Si las acotaciones de referencia espacio-temporales son mínimas en la obra, aquellas que conciernen al vestuario, son inexistentes.

Léon Gischia diseña un vestuario minimalista, elemental, sin elementos discordantes y de clara inspiración barroca, potenciando así el realismo de esta escenografía. En los archivos consultados, no he encontrado aportaciones sobre la materia textil del traje escénico, pero, como es sabido, los auténticos vestuarios de época eran, y siguen siendo, muy caros. Amén de enmarcar la acción, diferenciando así los dos grupos sociales de la comedia (los militares y los labradores), el vestuario transforma al actor hasta habitarlo. No vamos a desglosar a cada personaje, pero es de destacar la funcionalidad del sobrio traje escénico de Isabel que consiste primero en una basquiña y un jubón (o corpiño) sin ornamentación, acorde no solo con su estatuto social sino también con su recato, castidad, belleza interior, y, con cierta forma de grandeza (foto n° 1). Luego, se produce una ruptura tras la violación sufrida, la vemos con el corpiño destrozado y con el rostro marcado por el trauma (foto n° 2). Como es sabido, *El Alcalde de Zalamea* es un drama de honor no conyugal, y el cambio del traje escénico de Isabel viene a simbolizar la vida truncada de esta que, de personaje luminoso, inocente y puro, pasa a ser nocturno y deshonrado.

Si es verdad que Christiane Minazzoli encarna maravillosamente a Isabel por ser una actriz muy bella y agraciada, de cara muy femenina y delicada, nos parece, sin embargo, que su maquillaje, aunque bastante natural, resulta algo estereotipado y sensual, contrastando así con la imagen del personaje dramático mucho más frío (foto n° 3). La fe y el pudor de Isabel los plasma, además, el director con una cruz bastante llamativa que lleva esta en el cuello. En cuanto a Jean Vilar, quien encarna magistralmente a Pedro Crespo, su gravedad y dignidad quedan materializadas por la austeridad cromática de su vestuario, también muy sobrio, sin ningún lujo en



el tejido, y por la capa aguadera (foto n° 4) que envuelve su cuerpo, confiriéndole mucha magnitud. Asimismo, es digno de interés la sobriedad y la distinción española del traje escénico del rey, de gran impacto visual: queda compuesto por un jubón, una ropilla y calzas cubiertas con los gregüescos. La rigidez de su postura y su gesto altivo quedan perfectamente plasmados por el actor francés Georges Riquier, cuya mirada fulminante refuerza aún más esa impresión de fuerza y de rigor.



Foto
El

n°4 :
rey

Felipe II escucha las quejas de Pedro Crespo

Reparto de la representación de Jean Vilar



Rebolledo, soldado	Charles Denner
Primer soldado	René Alone
Segundo soldado	Jean Mondain
La Chispa	Marcelle Ranson
Don Álvaro	Jean –François Rémi
El sargento	Mario Pilar
Don Mendo	Dominique Paturel
Nuño	Philippe Avron
Isabel	Christiane Minazzoli
Inés	Nicole Gueden
Pedro Crespo	Jean Vilar
Juan	Roger Mollien
Don Lope de Figueroa	Julien Guiomar
El escribano	Lucien Arnaud
El rey Felipe II	Georges Riquier

2.1. Las anotaciones de Jean Vilar sobre los estrenos de la pieza

En los archivos conservados en la Maison Jean Vilar, he podido consultar las anotaciones que había escrito J. Vilar sobre los estrenos de la pieza, que se desarrollaron entre el 6 de junio de 1961 y el 21 de junio de 1961, y que nos brindan valiosos detalles en cuanto al *modus operandi* del director, cuyo profesionalismo, rigor y exactitud en la comprensión e interpretación de la obra, explican, sin duda, la gran acogida por parte de la crítica y del público. Amén de aclararnos sobre cómo se montó la comedia, estos documentos nos aportan informaciones sobre los consejos y las advertencias que daba el director a sus actores a los que siempre alentaba, o cuyo juego mejoraba o corregía, sea con indulgencia, sea con intransigencia, para que fueran capaces de hacer resaltar el latir y el soplo de la obra calderoniana. La experiencia de J. Vilar en el estudio y puesta en escena de



textos clásicos, así como el trabajo cuidadoso y exhaustivo de documentación realizado sobre Calderón, su obra y su época, le proporcionaron herramientas preciosas a la hora de abordar este montaje con destreza.

Creo que el éxito de la representación se debe al método pedagógico de trabajo de Jean Vilar que, para acercar los clásicos al gran público, lo centró todo en la interpretación de los actores, de los que exigió una dicción clara y una fluidez impecable, una entonación de las palabras en perfecta adecuación con el movimiento corporal y, sobre todo, una sencillez, una sobriedad en el trabajo de la voz y del cuerpo, contribuyendo todos estos requisitos a la concreción de las palabras y de su significado. Por ejemplo, «afrancesa» y «actualiza» a don Lope, confrontándole con el militar francés Hubert Lyautey, famoso por su papel en la colonización francesa de África, para que el actor se meta más fácilmente en la piel del personaje que ha de encarnar y se familiarice con él. De la misma manera, guía a Christiane Minazolli, que desempeña el papel de Isabel, dándole a entender que la hija de Pedro Crespo es otra Dulcinea del Siglo de Oro, una figura femenina literaria mundialmente conocida, enmienda la interpretación demasiado parisiense de la actriz Marcelle Ranson, u orienta otras veces a Nicole Gueden para que haga resaltar el carácter picaresco y socarrón de Inés.

Con ser la fidelidad a la esencia del texto y la claridad los dos ejes mayores del montaje de J. Vilar, no exige de los actores una rigidez en el acto de «decir el verso», por el contrario, les concede cierta independencia y libertad en su juego, les recomienda que den rienda suelta a sus emociones, a su espontaneidad, que se liberen del «yugo» del texto, que lo dejen «respirar», y que manifiesten originalidad en su juego interpretativo: «Moi, je vous prends comme un instituteur pour vous provoquer les choses, mais n'attendez pas tout de moi» [Vilar, 1961: 3]. Lo más importante es que el texto deje traspasar toda su dimensión, y que los actores no construyan una imagen falsa, estereotipada y folclórica del mundo rural de la España de Calderón. Si es verdad que J. Vilar ambientó la obra en el pueblo de Zalamea,



alcanzando así un mínimo de verosimilitud, no pretendió, sin embargo, actualizar el texto clásico, ni tampoco conferirle demasiado color local, a fin de que cada ciudadano pueda reconocerse en el valor universal que constituye la dignidad humana. Por eso, no hay anacronismos en la lectura que propone J. Vilar de esta comedia calderoniana, cuya modernidad descansa, según el director, no tanto en el capitán o en el general, sino más bien en los labradores.

3. Final

En resumidas cuentas, deben reconocerse la calidad estética del espectáculo, el respeto reverencial al texto dramático, el relieve de Jean Vilar como director de clásicos, la efectividad interpretativa de los actores y su enlace emocional con el espectador, la desnudez escénica y el gusto por una escenografía de corte minimalista, que hacen de la adaptación «vilaresca» un éxito popular, según escribe el especialista francés Robert Marrast, en una carta dirigida a Jean Vilar, el 7 de abril de 1962: « Je me suis réjoui de cette création, qui a présenté un spectacle dont l'interprétation aurait pu constituer un modèle pour les Espagnols qui jouent Pedro Crespo, en paysan d'opérette⁴ ».

La revista *Bref* nos proporciona interesantes datos relativos a la recepción del espectáculo, al publicar varios comentarios de espectadores de diversos horizontes (estudiantes, empleados, profesores, jóvenes, gente de edad madura), que apreciaron la obra o no. Los partidarios de la adaptación «vilaresca» abogan por la modernidad de la obra, por el problema candente de la justicia y por la importancia de dar a conocer una obra maestra del repertorio clásico español, según leemos por ejemplo en el juicio de esta joven espectadora: « Pièce d'une brûlante actualité, bien sûr. Et le public, ce soir comme les autres soirs sans doute, ne s'y est pas trompé. Mais la leçon est d'autant plus belle, plus nette, que ces vérités bonnes à dire et qui viennent de bien loin s'expriment à travers un rude bon sens paysan » [Marrast, 1962:

⁴ Carta archivada en *Dossier del TNP*.



5]. En cambio, los espectadores que no fueron seducidos por el montaje, hicieron hincapié en la grandilocuencia de los actores, y en la dificultad para el público actual de conectar con temas como el concepto barroco del honor que nos traslada a otra época, y que algunos de ellos no fueron capaces, quizás, de concebir desde la modernidad como motivo universal y parte integrante de la dignidad humana, según declara un espectador entrevistado tras la representación:

Pourquoi parler d'un conflit entre la Justice civile et militaire, alors que ce problème intéressant occupe en tout 10 minutes de représentation. La pièce n'est, en dehors de cela, qu'un conte villageois écrit sur le mode héroïque et grandiloquent qu'affectionne particulièrement le classicisme espagnol. Rien ne nous met en «situation» dans ce théâtre là, alors qu'il semblait que ce soit justement votre but. Alors pourquoi exhumer une oeuvre poussiéreuse, faible et inutile? [Marrast, 1962: 5].

De la misma manera, la reseña de Robert Marrast pone el énfasis en la falta de sabor de algunas escenas que pierden su autenticidad, o de algunos personajes que se difuminan, tales como Juan, hijo de Pedro Crespo, cuyo afán de medrar no se percibe en la adaptación de Vilar, o incluso el hidalgo ridículo don Mendo cuya función no solo radica en alimentar la risa, sino que representa también la nobleza campesina, arruinada por la decadencia económica de España, y cuya única razón de vivir descansa en el apego al linaje.

Aun así y todo, la adaptación francesa sobresale con fuerza por su sobriedad, y sobre todo, por el gran actor Jean Vilar, quien ha sido capaz de percibir «la complejidad psicológica» [Valbuena Briones, 1982: 32] de Pedro Crespo, encarnando así un excelente modelo para los comediantes españoles de las futuras generaciones.

BIBLIOGRAFÍA



- ALONSO DE MAÑES, José Luis, «Programa de mano de *El Alcalde de Zalamea*» en, *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, 67-69.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *El Alcalde de Zalamea*, Ángel Valbuena Briones ed., Madrid, Cátedra, 1982 (1977).
- _____, *El Alcalde de Zalamea*, José María Díez Borque ed., Madrid, Editorial Castalia, 1989 (1976).
- _____, *El Alcalde de Zalamea*, Compañía Nacional de Teatro Clásico ed., Madrid, 2000.
- _____, *El Alcalde de Zalamea*, puesta en escena de Jean Vilar y de Georges Riquier en, *Dossier T.N.P.*, Paris, 1961.
- JAUBERT, J.C., « *L'Alcalde* : le point de vue du régisseur » en, *Bref, Journal Mensuel du Théâtre National Populaire*, 1962, núm 52, 4.
- MARRAST, Robert, « *L'Alcalde de Zalamea* » en, *Bref, Journal Mensuel du Théâtre National Populaire*, 1962, núm 52, 3-5.
- PILLEMENT, Georges, « Texte français de *L'Alcalde de Zalamea* » en, *L'Avant-scène*, 1962, núm. 262, 1-42.
- SIMON, Alfred, *Jean Vilar, qui êtes vous?*, Paris, La Manufacture, 1990.
- VILAR, Jean, « Notes de répétition retranscrites par J. J. de Kenday » en, *Fonds Jean Vilar (1912-1971)*, 1961, Avignon, Fonds et Collection du Département des Arts du Spectacle de la BnF, 1-13.
- _____, « *L'Alcalde de Zalamea* » en, *Bref, Journal Mensuel du Théâtre National Populaire*, 1961, núm. 47, 2-3.

